



Universidade do Algarve
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Só-Mente

Relatório de Trabalho de Projecto de Mestrado

Autor: Hugo José Diogo Sancho

Orientado por: Professor Doutor António Branco

Mestrado em Comunicação Cultura e Artes
Especialização Em Teatro e Intervenção Social e
Cultural

2011

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
O PROCESSO DE CRIAÇÃO	12
O QUE É PARA MIM O TEATRO?.....	12
PORQUÊ ESTE TÍTULO PARA O MEU RELATÓRIO DE MESTRADO: <i>SÓ-MENTE</i> ?.....	12
QUE INFLUÊNCIA TEVE ESTE CURSO DE MESTRADO NA MINHA VIDA PESSOAL, SOCIAL E ARTÍSTICA?.....	14
TENDO EU APRENDIDO QUE O TEATRO É A ARTE DO COLECTIVO, O QUE SIGNIFICOU PARA MIM FAZER UM MONÓLOGO?	17
QUAIS SÃO AS IDEIAS CHAVE DO MEU PROJECTO?	18
QUAIS FORAM AS MINHAS MAIORES DIFICULDADES NESTE PROJECTO? COMO TENTEI CONSEGUIR SUPERÁ-LAS? COMO ESTUDEI O TEXTO? O QUE APRENDI COM ESTA EXPERIÊNCIA?	21
QUE PARTIDO, PARA O MEU PROCESSO DE CRIAÇÃO, TIREI DE TUDO O QUE ME FOI ACONTECENDO NOS ENSAIOS? QUE EFEITO/ INFLUÊNCIA TIVERAM EM MIM AS OBSERVAÇÕES DO MEU ORIENTADOR?.....	23
QUE IMPACTO TEVE EM MIM A PRESENÇA DO PÚBLICO NOS ENSAIOS ASSISTIDOS QUE FIZ?	24
CONCLUSÃO	27
BIBLIOGRAFIA	28
O TEXTO	30

Resumo: Este relatório é resultado de um trabalho de projecto cuja vertente artística incidiu sobre textos de Samuel Beckett, a partir dos quais foi montado um espectáculo com um actor que tinha por referência uma escola teatral baseada em autores como Craig, Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski e Peter Brook. Ao longo do processo de criação foram surgindo inquietações que levaram, no decurso deste trabalho, a tentar dar resposta à questão: O que é fazer teatro sozinho? As conclusões apontam para algumas especificidades dessa modalidade do teatro em que o actor trabalha a partir de si para contar uma história, dando assim testemunho do seu ser individual mas também com o sentido de pertença ao colectivo social em que se integra, numa relação comprometida com a vida. Assim realizado, o teatro de um actor só pode tornar-se um ritual simultaneamente disciplinador e libertador.

Palavras-chave: Teatro, Beckett, Ética, Estética e Técnica.

Abstract: This Master's degree report is the outcome of a research where Samuels Beckett texts were used as work tools. A show was set up and directed with a single actor following a theatre school concept based on authors such as Craig, Stanislavski, Arrau, Brecht, Grotowski and Peter Brook. Nevertheless, on the basis of this research some concerns arose and led to the following question: Is it possible to do theatre on your own?

The conclusions directed us to some specifics of that kind of theatre which the actor works by himself to tell a story, by giving his testimony about his individual being, but also with by being part of the global entity that integrates in a compromise relationship with life. In that way, an actor's theatre can only become simultaneously a disciplinary and liberating ritual.

Keywords: Drama; Beckett; Ethics; Aesthetic and Technique.

INTRODUÇÃO

No teatro, com o teatro e para o teatro: foi este o meu lema para o meu projecto de Mestrado. E aqui estou eu, no Teatro, como na minha segunda casa, onde me sinto bem e onde me encontro com os outros para lhes contar uma história que investiguei, conhecendo-me descobrindo-me e revelando-me.

Ao longo deste relatório, procurarei dar resposta a uma grande questão que me inquietou: qual o impacto em mim de ter de fazer Teatro sozinho?

Finalizada a parte curricular do mestrado, teria de ser elaborada uma tese ou realizado um projecto. Prefiri esta oportunidade de avançar para um trabalho de natureza prática, alicerçado numa escola teatral que assenta em princípios técnicos, éticos e estéticos configuradores duma concepção clara do Teatro.

O que é então o Teatro para mim? Atrevo-me a defini-lo com as minhas palavras: é uma arte em que alguém (o actor) convoca os outros (o público) para lhes contar uma história, a uma determinada hora. Para o fazer, o actor procura conhecer-se melhor a si e aos outros, questionando o universo que o rodeia, libertando-se e expondo-se, em suma, consciencializando-se do mundo em que vive, fazendo escolhas, comprometendo-se e comprometendo o outro que se encontra diante de si.

Paralelamente ao exercício da minha profissão (sou professor), tenho vindo a fazer Teatro. O Teatro tem sido, para mim, um espaço onde me possibilito o encontro comigo mesmo, onde tenho feito escolhas e procurado caminhos que implicam confrontos e mudanças. Penso que cresci, no Teatro, e que isso só se verificou porque passei a brincar ao Teatro vivendo-o em absoluto.

Sempre gostei de Teatro. Ao longo da minha vida, o Teatro sempre esteve muito próximo de mim, começando nas pequenas “encenações” em casa (que partiam das minhas vivências com as minhas irmãs e amigos), os chamados teatrinhos “caseiros”. Mais tarde, passei pelo Teatro escolar, no extinto Grupo de Teatro da Vida, da Escola Secundária Dr. Francisco Fernandes Lopes, onde tive a possibilidade de fazer Teatro durante 7 anos (entre 1992 e 1998, sob a orientação de Célia Soares e Margarida Pinto), todas as sextas-feiras entre as 19 e as 23 horas.

Ao ingressar no Ensino Superior, no Curso de Licenciatura em Professores do Ensino Básico, variante de Matemática e Ciências da Natureza, tive a oportunidade de

entrar para o Grupo de Teatro Universitário Sin-cera, onde realizei um curso de Iniciação Teatral orientado por José Louro, tendo o mesmo finalizado com a apresentação de um espectáculo: *Um Soldado Chamado João*, de Luísa Ducla Soares. Permaneci durante 9 anos neste grupo (entre 1996 e 2004) e aí integrei o elenco das seguintes peças: *O Concerto de Santo Ovídio*, de António Buero Vallejo; *Os Inimigos*, de Nigel Williams; *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello; *As Moscas*, de Jean Paul Sartre; e *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, todos com encenação de Pedro Wilson. Nesses vários trabalhos foram-me propostos exercícios que me desafiavam sobretudo para formas de descobrir novas máscaras que me permitissem interpretar melhor as várias personagens. Mas nunca senti que houvesse uma verdadeira orientação do actor: sentia-me muitas vezes perdido e a fazer algo que, embora me desse prazer, acabava por me realizar muito pouco. Toda a preocupação artística se centrava na “máscara”, por trás da qual me escondia. Nessa fase da minha vida, procurava essencialmente “fazer coisas”. Digo isto porque era um “Teatro da Imagem”, do cliché, em que eu pensava que o que contava era o produto final, acreditando em que, quanto melhor enganasse o público, fazendo algo que não era “eu”, melhor estaria a desempenhar o papel. Centrava-me principalmente na personagem - e não na história que pretendia contar. Sempre tive muita dificuldade em decorar o texto e tudo me parecia muito difícil. Levava horas a fixar um texto que não percebia e que acabava por não me dizer nada: era um trabalho solitário e mecânico que não pedia nada de mim. Achei durante muito tempo que o Teatro, embora fosse algo de muito importante para mim, era difícil, por termos de seguir à risca todas as indicações e marcações feitas pelo encenador, sem existir a noção de co-autoria.

O Teatro que faço hoje em nada é parecido com aquele que acabo de descrever. No entanto, penso que negar todo esse trabalho seria como que não saber crescer, porque, para chegar onde cheguei, tive de fazer um caminho: provavelmente, se não tivesse passado por aquele “teatro da imagem, não teria tido um impacto tão grande em mim esta nova forma de viver o Teatro, na qual acredito e onde me sinto tão bem.

Entre 2004 e 2006 passei brevemente pelo teatro profissional na Companhia de Teatro Al-Masrah, onde integrei os espectáculos: *Teatro Informal*, de vários autores; e *Patinho Feio*, peça para a infância, baseada no conto de Hans Christian Andersen, com encenação de Verónica Guerreiro. Mas também ali me desiludi, porque não existia a noção de grupo: eu e outras duas colegas, que não éramos actores a tempo inteiro na companhia, acabávamos por ter uma atitude mais profissional do que os restantes

elementos, uma vez que, por exemplo, não havia respeito pelos horários, utilizavam-se adereços de cena para uso pessoal. Ainda não sabia o que me incomodava nesses comportamentos. Mais tarde compreendi: era um total desrespeito pela noção de sagrado. Por esse motivo, em Março de 2006 decidi abandonar a companhia e voltei a afastar-me do Teatro.

Durante alguns anos, fui ouvindo falar do Curso de Mestrado em Teatro e Educação Artística, com Especialização em Teatro e Educação. Tentei por diversas vezes ingressar nele, mas, por me encontrar a leccionar no 1º Ciclo do Ensino Básico com horários incompatíveis com os do curso, tive de esperar - e só no ano lectivo 2008/2009, quando voltou a abrir um novo Curso de Mestrado nesta área (o Mestrado em Comunicação Cultura e Artes – especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural), é que tive a oportunidade de finalmente realizar esse projecto.

No decorrer desse curso tive as disciplinas de Teoria e Estética Teatral nos Séculos XIX e XX, Oficina de Teatro e Prática Dramatúrgica I e II e Oficina de Voz, Música e Palavra, que me permitiram perceber, finalmente, o que é o Teatro em que eu acredito. Só aí é que percebi verdadeiramente que o Teatro é o jogo e o exercício da nossa humanidade levada ao extremo. Acabei por perceber que tinha de abandonar e destruir a ideia de um teatro das máscaras, dos clichés e, portanto, que o Teatro que anteriormente fizera não passava da mentira mascarada de adornos com que me tentava enganar e enganar os outros.

Tudo o que me foi ensinado pelos meus mestres era límpido e claro: nada era estranho e abstracto. E fui percebendo também que o que me ensinavam era exequível. É uma formação teatral que se centra num conjunto de princípios éticos, estéticos e técnicos que constituem a base do treino do actor.

Ao longo das aulas, foi-me proporcionada a experimentação de exercícios e jogos que despertaram em mim novas formas de estar na vida, tanto ao nível pessoal, quanto social e artístico. Por isso, sinto que, ao escolher aceitar esta escola teatral, aceitei também uma responsabilidade. E comecei a dar valor e a recorrer a uma linguagem que me ajudava a enquadrar uma prática teatral: “espaço sagrado”, “colectivo”, “autoconhecimento”, “ritual”, etc.

O que entendo, então, por espaço sagrado? É, essencialmente, a oportunidade que me dou de respeitar o local onde procuro fazer o que mais gosto de fazer, estando inteiro, livre e presente. É também a forma autêntica como me relaciono com esse espaço, cuidando permanentemente do que é delicado e frágil. O «sagrado» é, por isso,

também a forma como estou no Teatro, desde que entro na sala de ensaios, durante o aquecimento e no próprio decorrer dos ensaios ou espectáculos. É como um comprometimento com o espaço físico e com os elementos que o constituem. Entrar na sala de ensaios é como que entrar num mundo novo, onde não existem preconceitos, onde me posso despir do peso do exterior, onde posso experimentar a liberdade máxima, sem quaisquer tipos de moralidades ou pudores. Nesse contexto, o aquecimento é como que um ritual através do qual preparamos o corpo e a mente para o “aqui” e o “agora”, para a presença no seu expoente máximo. Lembro-me de ir muitas vezes para as aulas de Oficinas de Teatro com a minha cabeça cheia de problemas, mas, durante aquelas 4 ou 5 horas de aula, era como se desligasse. Passei a ver o sagrado em tudo o que faço em Teatro, no Teatro e com o Teatro, especialmente na forma como agora decoro o texto, algo que passou a ser feito de forma natural, através de um trabalho diário em que me vou apropriando do texto como sendo partes de mim. Sim: hoje parece-me que o Teatro é a arte do real, é contar uma história cheia de “nós”.

No final do 1º ano do curso de Mestrado, realizei com os meus colegas um exercício intitulado *Um – Dó – Li – Tá... Quem está livre livre está*. E foi isso mesmo que me aconteceu: finalmente libertei-me da concepção de um teatro que me consumia e acabava por ser destruidor, para entender o Teatro como revelação, onde os actores são co-responsáveis e co-criadores, em que a ética, a estética e a técnica são inseparáveis, em que a matéria com que o actor trabalha é a sua própria pessoa. É o contar uma história de extrema importância e, através dessa história, testemunhar, individualmente e colectivamente, uma relação comprometida com a vida.

Após ter terminado a parte curricular do mestrado, voltei a não poder fazer teatro, porque as minhas obrigações profissionais e familiares não me permitiam. No entanto, o meu orientador disse-me que havia a possibilidade de fazer um trabalho com um colega brasileiro que se encontrava na Faculdade e precisava de alguém que estivesse disponível para trabalhar um texto de Arrabal: *Oração*. Voltei, por isso, a ter a oportunidade de fazer Teatro, uma vez que o colega tinha total flexibilidade relativamente aos horários de ensaios, permitindo-me assim, mais uma vez, regressar. Essa experiência foi muito interessante, porque pude partilhar com esse colega as aprendizagens que tinha feito ao longo do ano anterior. Acabada essa minha experiência decidi falar com o Professor António Branco sobre a possibilidade de fazer um monólogo, uma vez que a minha disponibilidade de tempo para trabalhar com outros continuava a ser muito limitada. Foi assim que comecei a fazer leituras várias de textos

de Samuel Beckett, acabando por seleccionar partes da novela *O Calmante* e de algumas passagens de *Textos para Nada*, com os quais fomos construindo o texto do meu Projecto: *Por Termos Falado Tanto, Ouvido Tanto, Penado Tanto, Brincado tanto...* Com esse texto, esta é a história que pretendo contar:

Um homem sem idade, com chapéu de coco e vestindo um velho sobretudo, carrega consigo a sua vida. É um protagonista sem nome, perdido numa cidade que lhe parece estranha e hostil. E vai passando de história em história, nos lugares que vai habitando, numa peregrinação em busca de abrigo. Uma história com histórias dentro. Um homem que, ao viajar pelo seu “ser”, se conhece, conhecendo o “outro”, que afinal é ele próprio. Poder-se-ia olhar para esse homem como mais um homem, o que não deixa de ser verdade. Mas esse homem também representa todos os seres humanos, porque a sua alma é um conglomerado de civilizações passadas, presentes, fragmentos de livros, de jornais, de vidas de histórias, de homens e mulheres. Num diálogo feito de “si” para “si”, onde expressa as suas dúvidas, os seus desejos mais íntimos, as suas desilusões, aquilo de que se lembra e de que não se lembra, das suas alegrias ou das suas tristezas, lá vai caminhando, morto ou vivo (ou as duas coisas). Nas histórias que conta residem o amor, o ódio, a vaidade, a juventude, a velhice, a palavra, o silêncio, a procura de um “eu”...

Não posso, agora, deixar de reflectir sobre o autor dos textos, uma vez que foi a partir da pesquisa de informações sobre a sua vida e obra que cheguei à escolha do tema final deste meu Projecto.

Beckett foi um irlandês tímido, com o rosto marcado por rugas no final da vida, uma imagem que acabou por se tornar um marco no Teatro e na história, dramaturgo do absurdo, que pautou a sua obra por uma obcecada e extrema economia de meios. Segundo Adorno:

[A]s peças de Beckett são absurdas , não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam , então, irrelevantes – mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam a sua história. Assim como a sua obra é dominada pela obsessão de um nada positivo, assim também o é pela obsessão de uma absurdidade por assim dizer merecida, sem que, no entanto, esta possa ser reclamada como sentido positivo” Adorno (1970:176)

É notório que a leitura que Adorno faz de Beckett sugere uma original compreensão acerca das suas peças. Este autor considera que ao revelar um aparente desinteresse pela política, Beckett construiu uma crítica social e filosófica mais radical que as peças de Sartre. Assim sendo, a seu ver, não existe ideologia em Beckett e é inútil procurar chaves simbólicas no seu trabalho.

Por seu lado, Gabriela Borges refere que:

Samuel Beckett procura romper com a representação mimética da realidade desde as suas primeiras peças... a peça beckettiana usa diálogos do texto original e introduz várias piadas visuais, principalmente em relação ao tempo” (Borges 2009: 27)

Beckett recusou-se explicar as suas obras e teve pudor em falar da sua vida privada (não dava entrevistas, não permitia ser fotografado e nem foi receber o Prémio Nobel de Literatura que lhe foi concedido em 1969), sendo muitas vezes intransigente em relação à encenação das suas peças. Apesar de ter nascido no seio de uma abastada família protestante não teve uma infância muito feliz e por isso tornou-se num homem infeliz. Acabou por refugiar-se numa grande solidão por considerar-se inadaptado à sociedade que ele próprio considerava repulsiva.

A solidão que transportava dentro de si acabou por marcar toda a sua obra. O horror de viver, juntamente com a impossibilidade de morrer, atravessa toda a sua escrita, mostrando ao mesmo tempo a impossibilidade do ser humano de se desumanizar.

Beckett traduziu com um grande poder de síntese toda a condição humana nas suas palavras, porque a condição de vida dos homens manifesta-se na forma de vida que os homens impõem a si mesmos, para que possam sobreviver. O trabalho que desenvolveu procurou por isso retratar o absurdo da condição humana, permitindo que o homem tomasse consciência da falta de sentido que leva no decorrer da sua vida.

Da sua vasta obra destaco, agora, a novela *O Calmante*, texto no qual se baseia este meu projecto, construído a partir de um narrador na 1ª pessoa e fortemente caracterizado por um discurso instável, cheio de questões, dúvidas e impasses; e um outro conjunto de textos, aos quais deu o nome de *Textos para Nada*, em que o narrador evidencia toda uma angústia crescente com a história que está a contar, assim como nas formas utilizadas para contar essas mesmas histórias. A partir desse último texto construí o princípio e o final do monólogo.

A peça que proponho acaba por ser uma visão do que é trabalhar Beckett, nas suas características mais belas e sombrias. Funcionando como um chamamento do “ser” que se encontra cada vez mais alienado, afinal também convoca o meu acordar enquanto actor e homem, como nas célebres palavras de Beckett em *Worstward Ho*:

Tentaste sempre. Fracassaste sempre. Não há problema. Tenta de novo. Fracassa de novo, fracassa melhor.

A escolha do texto acabou por ser muito natural. Inicialmente fiz várias leituras de textos sugeridos pelo orientador, nomeadamente, a novela “Primeiro Amor”, que me despertou interesse, mas que, devido à sua extensão e porque se tratava de um texto pouco teatral, acabei por não escolher. Li ainda algumas das peças curtas de Beckett. No entanto, não encontrei em nenhuma delas um texto que me apaixonasse. Resolvi, por isso, continuar a minha pesquisa e comecei a ler *Novelas e Textos para Nada*, numa tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Comecei, então, a seleccionar alguns textos que poderia representar sozinho, nomeadamente: a novela “O Calmante”, e alguns excertos do primeiro conto dos “Textos para Nada”.

Actualmente (e olhando para este passado recente), considero que não fui eu que escolhi Beckett, ele é que acabou por me escolher. Muitas vezes ouvi os meus mestres (Manuela de Freitas e António Branco) dizerem: “os grandes escritores conhecem-nos muito bem...”. E eu penso, por isso, que este grande autor, tão conhecedor das pessoas e da vida humana, é que acabou por me aproximar do seu trabalho. Convidou-me a mergulhar no seu universo, que acabou por, na verdade, ser também o meu. Com este autor encontrei uma serenidade que me permitiu ser capaz de estar quase durante dois anos a trabalhar sozinho, enquanto actor. Beckett fez-me entender e experienciar, mais uma vez, que o que tinha aprendido com esta escola de teatro era verdadeiro, claro e libertador. Como muitas vezes ouvi dizer nas aulas de Teoria e Estética Teatral: “*Quando fores capaz de pronunciar a palavra beleza em vez de efeito então sim estarás preparado para fazer Teatro*”. Aprendi isso e apliquei no meu projecto de forma natural e progressiva. Foi uma aprendizagem quase que diária que me permitiu a apropriação que fui fazendo do texto, enquanto fui bebendo das palavras deste autor.

No meio de questões e impasses, que se transformaram em certezas ao longo do desenvolvimento de todo este processo e trabalho, senti-me crescer enquanto

indivíduo, acordando partes de mim que estavam como que adormecidas e que me permitiram focar e centrar-me no essencial.

O presente relatório pretende dar respostas a um conjunto de perguntas que foram surgindo ao longo do processo de criação e que acabam por reflectir o meu grande desejo de fazer Teatro e as inquietações daí decorrentes:

O que é para mim o Teatro?

Porquê este título para o meu relatório de mestrado: *Só-mente?*

Que influência teve este Curso de Mestrado na minha vida pessoal, social e artística?

Tendo eu aprendido que o Teatro é a arte do colectivo, o que significou para mim fazer um monólogo?

Quais são as ideias chave do meu Projecto?

Quais foram as minhas maiores dificuldades neste projecto? Como tentei conseguir superá-las? Como estudei o texto? O que aprendi com esta experiência?

Que partido, para o meu processo de criação, tirei de tudo o que me foi acontecendo nos ensaios? Que efeito/ influência tiveram em mim as observações do meu orientador?

Que impacto teve em mim a presença do público nos ensaios assistidos que fiz?

Para a realização deste trabalho de investigação foram aplicados os seguintes métodos e instrumentos: pesquisa bibliográfica; a leitura de obras de e sobre Samuel Beckett; o trabalho laboratorial realizado nos ensaios com o meu orientador, cuja descrição e reflexão foram sendo registadas num diário de bordo, com notas recolhidas durante os ensaios e os momentos de trabalho individual.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

O que é para mim o Teatro?

O Teatro, para mim, é uma forma de estar na vida, sem a qual não posso viver, de ser o meu “eu” num todo mais profundo, brincando ao faz de conta (a sério), como diria um grande mestre, Fernando Amado, “ os actores são meninos a brincarem no Jardim dos Deuses” (2004:53).

No Teatro sinto-me livre para me expressar, sem as máscaras de que necessito quotidianamente, sem pudores, em total liberdade. Se, como disse, até ao momento em que decidi entrar para este mestrado tinha uma visão do Teatro da exterioridade, dos cenários, dos clichés, etc., depois de começar a frequentá-lo percebi que o importante é perceber que dentro de nós vivem todas as personagens e que o fundamental não é mascararmo-nos mas sim revelarmo-nos, libertando-nos de tudo o que são bengalas e muletas que obstaculizam o processo de criação. O Teatro para mim é não poder ser comodista, porque tenho uma função/obrigação social: despertar o público para a Vida, despertando-me a mim próprio.

Se me perguntarem se hoje poderei viver sem o Teatro responderei sem qualquer hesitação, que não consigo. No entanto, compreendo bem Manuela de Freitas, quando diz “ Os meus mestres deram cabo da minha carreira” (2006:13). Digo isto porque estou convicto de que não voltarei a ser capaz de fazer teatro como outrora, quando me davam um texto para decorar sem que percebesse bem o seu significado, pois o mais importante eram a imitação, as marcações, os fatos, os cenários. Não havia a noção de grupo e de co-autoria, limitávamo-nos a ser um conjunto de pessoas que, afinal, trabalhavam individualmente - o que me fez sentir muitas vezes vazio.

Porquê este título para o meu relatório de mestrado: *Só-Mente*?

Parece um pouco estranho fazer um monólogo depois de ter estado durante quase um ano e meio a fazer um curso em que me ensinaram que o Teatro é a arte do colectivo. A verdade é que, como já disse, a minha vida pessoal e profissional me impossibilitou de fazer teatro com um grupo de pessoas que se interessassem por esta

forma de o fazer e de que gosto tanto. Aqui começaram as minhas angústias: “ Como fazer teatro sozinho? Será possível?” Na verdade, fui percebendo aos poucos que era algo que tinha tanto de difícil como de extraordinário, porque aumentava a necessidade de disciplina, disponibilidade e presença. Num monólogo só posso contar comigo. Hoje sei isto, mas parece-me evidente que foram necessárias muitas sessões de trabalho até que começasse a vislumbrar o caminho que me levasse a saber estar presente, a perceber o texto (e a mim dentro dele). Tive de aprender a dominar a Mente, essa “ Terrível Senhora” que constantemente se apodera de mim e que me leva a distrair-me constantemente. Assumo que muitas foram as vezes em que estive indisponível nos ensaios, assoberbado pelos meus problemas: era aquela “ Terrível Senhora” a fazer-me das suas e a não deixar-me ser eu próprio. Era a ausência, o desperdiçar de tempo e o não tirar proveito do que tanto gosto de fazer. Foi uma aprendizagem que, lentamente, acabei por ir fazendo, até que percebi que só pode existir Teatro no “Aqui” e no “Agora”, na presença total. Nada é possível repetir e o Teatro é isso mesmo: é a Arte de viver sempre o presente, o verdadeiro instante que é irrepitível, abandonando totalmente a ilusão do passado e/ ou do futuro, para as quais, grande parte das vezes, a minha mente teimava em me atirar.

Percebo, agora, que tive de ultrapassar diversas etapas, até chegar a esta fase da minha vida: o antes do mestrado, a que como costume chamar “ pré- adolescência teatral”, em que andei a fazer uns trabalhos sem pensar muito neles; a fase da “adolescência teatral”, na qual continuei a fazer o que considerava ser teatro, mas valorizando as máscaras em detrimento da verdade; e a “fase adulta”, após o mestrado e durante a criação do meu Projecto, em que verdadeiramente aprendi a utilizar e a usufruir do meu mais valioso instrumento de trabalho: eu próprio, só e em combate com a minha mente, e em que percebi que o acto teatral nos sai do corpo, sendo por isso um acto de sacrifício. Tenho de conhecer-me totalmente, saber quem sou, tudo o que sou, tudo o que tenho cá dentro, aquilo de que sou capaz e as minhas limitações. É um confronto constante com o mais belo e o mais horrível, sem o receio de os encontrar. Porque só quando me (auto-) revelo revelo a personagem. O importante é ser capaz de descobrir no texto (e nas suas entrelinhas) o que os grandes mestres têm para nos dizer, aceitar ser um veículo transmissor dessa mensagem que tem necessariamente de passar a ser minha. Muitas foram as vezes em que ouvi o meu orientador e mestre dizer: “ Este senhor escreveu isto para ti!”. É, de facto, extraordinário pois muitas foram e são as vezes em que dou comigo a pensar isso mesmo.

Manuela de Freitas diz muitas vezes: “ O actor é aquele que ocupa o seu tempo a investigar a humanidade” (2006:8); “ O personagem é uma forma de revelação. Em cada personagem o actor revela uma parte de si” (2006:9). No final deste longo e árduo processo de trabalhos, revejo-me completamente nestas verdades, pois, aos poucos, fui-me auto-conhecendo, através da revelação de partes de mim que desconhecia.

Por tudo isto, “Só” e com a minha “Mente” aqui vou eu caminhando no Teatro, com o Teatro e para o Teatro, conduzido por esta ideia: “ Nós somos uns seres extraordinários e temos tudo cá dentro. E quem julga que não tem está enganado”. (Manuela de Freitas, 2006:12).

A solidão sempre me causou muita inquietação, porque, ao estar só, fico mais pensativo, nostálgico e triste. No entanto, a solidão deste projecto fez-me crescer: passei a ver partes de mim que desconhecia, e que se não tivesse tido esta oportunidade nunca se revelariam. Passei a entender na solidão a minha presença.

O facto de estar muitas vezes “acompanhado” não me permitia estar presente, porque a minha mente acabava por se centrar sempre no “outro” e pouco em mim. Manuela de Freitas diz que: “A minha dor tem um sentido, é para pôr ao serviço” (2006:11). Penso que foi isso que acabei por fazer, quando ao entregar-me à minha solidão (dor) permiti crescer e acordar para a presença. Isso só aconteceu porque passei por diversas fases neste processo, nomeadamente, no “arrumar da minha casa”, percebendo que não era querendo estar presente que a presença aparecia, quando comecei a perceber o que pretendia fazer com este projecto. Depois, foi o descortinar da mensagem que este autor queria passar através dos textos que seleccionei. E por fim, perceber na “carne” tudo o que representava esta personagem que fui moldando aos poucos. Acabei por ir ao meu próprio encontro, encontrando-me na minha própria solidão e na solidão do homem que Beckett inventou.

Que influência teve este curso de Mestrado na minha vida pessoal, social e artística?

Sinto que não sou o mesmo “eu” do momento em que me inscrevi neste Curso de Mestrado. Sempre gostei de Teatro e muitas vezes disse que, se pudesse, viveria apenas do e para o Teatro, mas a vida não me permitiu que isso acontecesse.

Gordon Craig dizia que

O que falta à arte do Teatro é uma forma definida... é o que faz a diferença entre o Teatro e as belas artes. Onde falta a forma, não pode haver beleza em arte. Como chegar a essa forma? Seguindo progressivamente as leis da arte.”(2005: 140).

Por seu lado, Bertold Brecht afirma que “[...] o Teatro não deixa de ser Teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom Teatro, diverte.” (2005:69)

Finalmente, Artaud acreditava que

enquanto o Teatro se limitar a mostrar-nos cenas íntimas da vida duns quantos fantoches, transformando assim o público em autênticos voyeurs, não é de esperar que a elite o vote ao abandono.” (2006:93)

Como poderá então a Teatro ser uma escola da vida para as pessoas? O que o torna portanto tão útil e necessário?

Essa resposta encontrei-a nos ideais e convicções de alguns autores por mim estudados durante este curso, tais como Grotowski, que define o Teatro como: “aquilo que tem lugar entre espectador e actor.” (1975:30) Para este autor só quando existe o encontro entre estas duas partes é que ocorre verdadeiramente o Teatro, nesse acto de comunhão que, segundo ele, define a essência teatral. Também Stanislavski nos guia para uma ideia de um Teatro inspirado na vida, quando refere que

[...] o problema para a nossa arte e, por conseguinte, para o nosso Teatro é criar: criar vida interior para uma peça e suas personagens, exprimir em termos físicos e dramáticos o cerne fundamental, a ideia que impeliu o escritor, o poeta, a produzir a sua obra.” (2004:352)

Essa vida interior das personagens só pode ser alcançada a partir das vivências do actor, que assim representa toda a humanidade nas suas grandezas, podridões, conflitos, alegrias, decepções e paixões. É com esta experiência que se dá o mote de partida para o actor construir as suas personagens e representar a história que se quer contar. Para Stanislavski o actor não pode

simplesmente apresentar a vida exterior da personagem. Deve adoptar as suas próprias qualidades humanas à vida de essa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. (2005:43)

Da mesma forma, Peter Brook faz referência à vida no Teatro e, para ele,

o Teatro é, antes de mais, a vida. É esse o ponto de partida indispensável, e não há mais nada capaz de nos interessar de facto do que aquilo que faz parte da vida, no mais amplo significado possível da palavra...”(1993:18)

Este autor refere então que no Teatro é necessário retirar o que está a mais na vida. Deve, por isso, o Teatro revelar-se como a vida condensada no espaço e no tempo.

O público necessita de um Teatro sério, como defende Artaud. Um Teatro que “actue sobre nós como uma terapêutica espiritual cuja experiência se não possa jamais esquecer.” (2006:93).

Para mim, o Teatro tem de ser uma inquieta provocação do ser, canalizando as pessoas para um confronto consigo próprias e levando-as a assumirem-se numa atitude consciente relativamente à sociedade a que pertencem, como defende Artaud:

Do ponto de vista humano, a acção do Teatro(...) é benéfica pois, ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz com que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste nosso mundo; vence a inércia asfixiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às colectividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumindo sem o Teatro.” (2006:36).

Nesta forma de ver o Teatro, existe o objectivo de despir as aparências e permitir que, assim, consigamos ver o mundo, curando-nos da mediocridade.

Aprendi, percebi e defendo que a acção do Teatro no ser humano é por si um dos motivos fundamentais que me faz defender a educação cultural e artística como base educativa para as sociedades de hoje.

Hoje defendo que a matéria com que o actor trabalha é a sua própria pessoa e que fazer Teatro não é sair de si e ir para outro que não o seu próprio “eu”, é servir um propósito que transcende o próprio actor. Isto porque fazer Teatro é contar uma história

importante e, com essa história, testemunhar de forma individual e colectiva uma relação comprometida com a vida.

Quando vou ao Teatro já não olho para as peças e os actores da mesma maneira e por vezes saio desiludido com o que se anda por aí a fazer. Quantas crianças e jovens sonham com o estrelato e com um falso Teatro à custa dos seus quinze minutos de glória? Aprendi esta escola de Teatro e já não faz sentido, para mim, fazer Teatro de outra maneira.

Tendo eu aprendido que o Teatro é a arte do colectivo, o que significou para mim fazer um monólogo?

No início foi muito difícil, e por vezes ainda o é, pois um actor precisa de se alimentar do outro. Num monólogo não existe o outro, não há contracena. Existe apenas o público à nossa frente. É estar só, é como que andar num arame a grande altitude e sem protecção. Foi isso que eu senti durante muito tempo e, por isso andava constantemente com medo de cair. Foi muito complicado e doloroso conseguir-me abstrair do facto de estar sozinho e talvez por isso tive tantas vezes dificuldade em me disponibilizar por inteiro. Tive de aprender a saber estar só para poder trabalhar só, quase como quem aprende a andar: começa por gatinhar, arrisca a levantar-se e cai, mas insiste e volta a tentar até conseguir. Falhei muitas vezes por não ser capaz (e talvez não querer) aceitar as minhas falhas e insucessos, mas também tenho consciência de que talvez tenha sido esse o meu primeiro passo para uma aprendizagem mais profunda do trabalho do actor.

Outra das grandes dificuldades que senti foi a de aceitar e consciencializar-me de que teria, obrigatoriamente, de trabalhar sozinho. Inicialmente senti um grande vazio que se foi desvanecendo, aos poucos, passando a dar lugar à descoberta do quanto poderia ser maravilhoso dar-me a oportunidade de mergulhar verticalmente no mais fundo do meu ser, bebendo das palavras e das imagens que iam surgindo, diariamente, neste trabalho que tem tanto de solitário como de enriquecedor.

Neste trabalho de monólogo confrontei-me muitas vezes com a solidão, algo que me assustou muito, porque nunca gostei de estar só. Aprender a trabalhar sozinho ajudou-me a perder muitos dos meus medos e receios. Consegui sair da escuridão e do estigma que carregava de não conseguir decorar textos e de estar a sós comigo mesmo. Quando mergulhei verdadeiramente no texto apercebi-me que afinal tudo se podia

tornar muito mais fácil e, naturalmente, fui-me apropriando de um texto que, não sendo meu, eu sentia como tal, porque se estabeleceu uma simbiose perfeita entre nós (eu e o texto e vice-versa). Acabei pois por preenchê-lo com bocados de mim.

Estar só é um horror, até se perceber o quanto esse horror também pode ser belo. Esta foi e será a minha maior aprendizagem. Só por isto já valeu a pena “Estar Só”. Estou aqui, mas só conseguirei contar uma história a alguém depois de me descobrir a mim próprio, abrindo-me e partilhando quem sou, como sou e porque sou, contando a minha vida, expondo-me, invocando o desconhecido, sem quaisquer preconceitos ou medos. É como mergulhar no vazio. Sozinho, ou acompanhado, a função do actor é contar e viver uma história e esse é o motivo principal pelo qual convocamos o público.

Quais são as ideias chave do meu Projecto?

Ao pensar neste projecto surgem-me de imediato cinco palavras ou ideias chave: autoconhecimento, presença, disciplina, eu e personagem. Vou agora tentar explicar a sua importância.

Autoconhecimento

Ao fazer Teatro desta maneira, segundo a escola ensinada pelos mestres Manuela de Freitas, António Branco e José Mário Branco, existe uma viagem pelo nosso ser, pelas nossas grandezas, pelas nossas facetas mais sórdidas e escondidas. É descobriremo-nos desvendando-nos, porque, ao representarmos, estamos a mostrar-nos enquanto pessoas. Somos instrumentos de nós próprios e tocamos o nosso instrumento (corpo e alma) exprimindo-nos, emocionando-nos e divertindo os outros. Ser actor é portanto investigar tudo o que somos e escolher ser alguém que decidiu conhecer-se integralmente. Como diz Manuela de Freitas:

O actor é aquele que investiga tudo o que tem, confronta-se com todas as suas capacidades, grandezas, baixeiras, vícios, virtudes [...] É uma espécie de base de dados em que perante um personagem concreto, vai buscar tudo o que serve o personagem [...]. O personagem é uma forma de revelação. Em cada personagem o actor revela uma parte de si. Se isto não for assim não percebo o que estamos ali a fazer.” (2006:7)

Ao interpretar uma personagem estamos a revelar-nos e a conhecermo-nos e não podemos ter medo de olhar de frente para nós próprios. Aprendi que como actor tenho tudo dentro de mim. É como que abrir as gavetas e solicitar ao corpo e à alma o que preciso para a personagem A ou B.

Presença

Ao fazer Teatro o maior exercício de presença acontece quando um actor se abre e descobre quem é. Aí poderemos dizer que autoconhecimento e presença estão fortemente interligadas. Ao sermos um personagem somos nós próprios e o personagem é uma parte de nós, está ali a nossa vida reflectida. Aos poucos personagem, e “eu” somos um só, porque a personagem alimenta-se do “Hugo” e vice-versa. É como se a personagem convocasse o “Hugo” interior onde estão guardadas todas as personagens e facetas que poderá revelar se existir presença e disponibilidade. Sim: porque se não estiver disponível, a presença não poderá surgir. Tolle diz que:

Quando der consigo a começar a esperar...limite-se a ser, pare imediatamente e entre no momento presente. Sinta prazer em ser. Se você estiver presente, nunca terá necessidade de esperar por nada. Por isso, na próxima vez que alguém lhe disser “Desculpa ter-te feito esperar”, poderá responder “Não faz mal, não estive à espera. Estive aqui a desfrutar de mim próprio – na alegria do meu próprio eu” (2005:101)

Estar presente, é portanto ter a noção que só existe o “ aqui e o agora”. De nada serve pensar no passado ou no futuro. Estamos perante um momento que é único e irrepetível e que tem de ser inteiramente antes que ele desapareça. Isso acontece se estivermos em paz com o momento presente (“o aqui e o agora”), sentindo-nos bem e de forma confortável, sem a pressão e o desconforto da não presença. Por isso, a presença não é senão a aceitação de forma radical (interiormente e exteriormente) de tudo o que nos acontece de forma sagrada e livre.

Disciplina

Segundo Manuela de Freitas, “A inspiração é uma grande dama que só entra numa casa bem arrumada.” (notas da aula.) Na realidade só com muita disciplina é que se consegue fazer Teatro, pelo menos, o Teatro que aprendi a fazer e pelo qual me apaixonei. Muitas vezes ouvi o meu orientador dizer: “ Do mundo/ universo do teatro já

tu gostavas; no entanto, não basta gostar, há que estar inteiro no que se faz e para isso é necessária muita disciplina...”

Não bastaria eu querer muito fazer este Trabalho de Projecto: se a certa altura não fosse disciplinado não conseguiria nunca chegar à fase em que me encontro (apresentação do meu relatório/ apresentação do meu exercício final). E digo isto porque a disciplina passa pelo estudo do texto, mas não só.

Se, no início, achei que me bastaria estudar o texto de aula para aula, rapidamente me fui apercebendo que não era o suficiente, pois há que entender mais profundamente o que estamos a fazer. Aí surge a entrega, que é o compromisso total com o processo criativo, quer seja dentro quer seja fora dos ensaios/ aulas. É um jogo do tudo ou nada. É uma entrega sem “mas”. É concentrarmo-nos e darmos-nos a cem por cento no processo criativo, mergulhando sem medo, mesmo sem “rede” e “protecção”. Só com esta entrega é que poderei fazer teatro. Muitas vezes nos ensaios percebi que o “copo” não “transbordava” (como diz muitas vezes o meu orientador), porque a entrega não era total e livre (havia factores externos que me impossibilitavam de estar em pleno e com total disponibilidade para esse exercício). Só quando tomei consciência disso é que recolhi a minha “âncora” e parti sem destino certo para, que livre, presente e disponível pudesse despertar o espectador através da história que quero contar.

Como é que consegui então essa entrega de que falo? A entrega só foi possível devido à total perda de defesas e ao “mergulho” daí decorrente. Um actor não pode pensar no risco, quando decide entregar-se ao processo de criação. É uma decisão que, ao ser tomada, tem de ser levada às últimas consequências, pois só assim é que nasce a comunicação entre o actor e o seu público - e toda a criação teatral.

Eu e a Personagem

Existe uma total partilha do actor e do seu “eu” pessoal que é “sacrificado” perante o seu público, como num acto de amor, em que o actor, ao revelar-se, revela também um pouco de cada espectador que assiste ao seu exercício. Ao revelar-me, existe um fluir de energias entre actor/personagem/público, porque o actor está ao serviço do seu público, tem uma responsabilidade diária quando decide convocar o público para assistir a um espectáculo. Se convocamos o público temos que lhe oferecer o melhor de nós e num trabalho de co-criação mostrar que o público não está a assistir ao espectáculo de forma passiva, mas que a história que pretendemos contar lhe diz respeito, que fala de si e para si.

Quais foram as minhas maiores dificuldades neste projecto? Como tentei conseguir superá-las? Como estudei o texto? O que aprendi com esta experiência?

Tudo começou com o escolher e estudar o texto, seguiram-se os ensaios e os exercícios propostos pelo encenador e começámos o processo criativo. Claro que o processo de criação foi crescendo e amadurecendo ao longo do tempo, porque a disponibilidade e a presença com que foi sendo encarado também foi sendo alimentada e aumentada com o decorrer de todo o processo. Muitas vezes percebi que, ao não estar disponível e presente, os ensaios não rendiam nada ou rendiam muito pouco. Os ensaios são momentos “de excelência” para aprender a viver e a dizer um texto. E, não sendo o teatro uma arte individual mas sim colectiva, os ensaios proporcionam momentos de cumplicidade entre os actores que devem ter humildade para aceitar as sugestões e/ ou “correções” de quem os dirige. Foi o que procurei fazer ouvindo o meu orientador/ encenador que aos poucos foi-me propondo diversos exercícios, jogos e improvisações que me permitiram mergulhar a fundo no texto e na peça.

Ao longo deste mestrado a minha concepção de ser actor foi alvo de profundas reflexões, conversas com o meu “eu interior” e percebi que algumas dessas concepções estavam muito aquém do que na realidade é viver o Teatro, no Teatro e para o Teatro. Dessas reflexões (profundas) fiquei com a certeza de que amo o Teatro de tal forma que depois de passar por este processo tão intenso descobri que posso ser actor.

Passei por momentos de profunda introspecção que não só “apuraram” o meu autoconhecimento como também me fizeram ir ao encontro de estados emotivos que até ao início deste mestrado eu não conseguira reconhecer, sentir, perceber que faziam parte de mim. Essas emoções, esse cada vez maior autoconhecimento e disponibilidade para eu e um personagem sermos um só, são na verdade o cordão umbilical que me mantém ao Teatro, que me alimenta esta forma de estar na vida, sem a qual viveria num “desassossego” procurando algo que me completasse, que me fizesse feliz, para, assim, fazer feliz os que me rodeiam.

Foi fácil este processo?

Seria uma enorme inverdade dizer que foi fácil, pois quando se gosta de algo tudo se torna menos complicado.

Não foi fácil, não!

Foi necessário um enorme rigor na gestão do tempo, de modo a que a minha família não se ressentisse (ou se ressentisse o menos possível) das minhas ausências. Aqui foi de fulcral importância o facto de ter estruturado o meu trabalho e, com uma forte e determinada autodisciplina, encontrar um ritmo “saudável” e “rentável” de trabalho, possibilitando que o texto, a peça, o autor fizessem como que naturalmente parte deste meu projecto/ Trabalho de Mestrado. Para isso fui, como diz Manuela de Freitas, “arrumando a casa”, pois só quando temos a casa arrumada é que podemos iniciar o processo de criação, que foi o que acabou por acontecer a pouco e pouco. E assim, de forma gradual e natural e com disponibilidade, aos poucos o espaço sagrado permitiu-me mergulhar a fundo, partindo, cada dia, de uma nova página em branco. Isto porque todo o processo de criação é e deverá ser sempre encarado como um processo dinâmico, de construção, mas que também passa pela “desconstrução”, num processo revelador e nunca castrador.

Um dos meus principais receios era o de decorar dos textos. Também aqui utilizei uma estratégia que naturalmente me facilitou esta tarefa: passei a visualizar o meu texto como se de uma sequência de imagens se tratasse e, naturalmente, fui-me apropriando das palavras e das imagens como um todo. Quando criamos algo temos que trabalhar arduamente com método, rotinas, disciplina e rigor. Nenhum actor pode estar à espera que a inspiração “lhe desça” de algum lugar.

Inicialmente li e reli o texto de forma a absorver o universo do autor. Criei algumas imagens e expectativas do texto que, nas sessões de estudo que posteriormente realizei com o meu orientador, verifiquei que não faziam sentido, o que foi obrigando a reler o texto numa outra perspectiva (tinha que ir ao meu “sótão de emoções” e rever-me no texto de modo a que eu e ele fôssemos um só). Só assim seria possível o texto “dominar-me” e não eu a ele, só assim o público poderia identificar-se com a história. E isto foi fulcral, pois o objectivo primordial do teatro é o de contar histórias de “pessoas inteiras”.

Os meus maiores desafios em todo este processo terão sido, sem dúvida, o de fazer um monólogo e o fixar do texto (algo que no início do mestrado considerava impossível).

Confesso que este foi um trabalho que me tirou algumas horas de sono, pois tinha muito receio de não conseguir fazê-lo, devido ao facto de estar a trabalhar sozinho como actor e à extensão de texto que tinha de memorizar.

Estar presente em palco é muito mais difícil quando estamos sozinhos. Não existe “o outro” para contracenarmos, alguém em quem nos podemos apoiar, alguém de que nos possamos alimentar quando estamos menos presentes.

Considero por isso que fazer um monólogo é comparável a um trapezista que trabalha sem a rede que o apoiará naquela fracção de segundo em que poderá desequilibrar-se e cair.

A rede dos actores quando fazem um trabalho de monólogo é a sua autodisciplina, o seu baú de emoções. Essa é a rede em que estes actores se apoiam, sob pena de caírem a pique numa queda que pode ser “mortal”.

Sinto-me feliz por ter conseguido fixar este texto, sinto-me realizado por ter conseguido fazer este monólogo, sinto-me feliz por ter sido capaz de, com a minha autodisciplina e autoconhecimento, não ter caído a pique.

Que partido, para o meu processo de criação, tirei de tudo o que me foi acontecendo nos ensaios? Que efeito/ influência tiveram em mim as observações do meu orientador?

O teatro não é a vida e, por isso, não pode ser a reprodução de gestos e clichés trazidos da vida para o palco.

O teatro não tem a ver apenas com talento ou estado de espírito.

O teatro mexe profundamente com emoções, causa uma cadeia de emoções que serpenteiam por dentro do actor. Isto só é possível se todo o trabalho for preparado em conjunto e houver “alguém” (encenador) que nos faça a crítica certa, no momento certo. Este trabalho do encenador, considero eu por demais importante, porque funciona como um “motor” de arranque para o actor. Ao servir o actor com as suas indicações (pistas para que o actor se sinta motivado e seguro, quando decide “mergulhar” nas propostas que lhe são feitas), o encenador é primordial no processo de criação, de direcção, de estímulo ou rejeição.

O papel do encenador é também muito importante na medida em que rasga, destrói, desmonta todas as ideias pré-concebidas que interiorizamos ao ler e reler o texto.

O encenador propicia ao actor uma linguagem muito própria, alimentando-o através de estímulos constantes para que o actor “desperte” e canalize todas as suas energias para o objecto teatral. O encenador funciona quase como que o mestre

pasteleiro que na sua bancada tem todos os ingredientes (actor) e que aos poucos de forma delicada os vai misturando, dando origem a uma massa que depois de cozinhada dá origem a um delicioso e succulento manjar dos deuses (objecto teatral).

Muitas vezes dei por mim a reflectir sobre as palavras do meu encenador e percebi que o seu papel afinal era permitir que eu “acordasse” e percebesse que, afinal, o “material” estava em mim – e que não existem fórmulas mágicas para o acto de criação.

Percebi, na pele, que afinal, embora sozinho, também podia “brincar no jardim dos deuses”, desde que aproveitasse todas as oportunidades que me iam surgindo no decorrer dos ensaios.

No decorrer dos ensaios o encenador foi sempre muito claro, olhando-me “de fora”, mas participando. Procurava corrigir e alertar-me para os meus clichés, exigindo sempre muito, exigindo sempre o lado que ficou menos visível, o que poderia ter sido levado mais a fundo, libertando-me, fazendo-me perceber que de nada servia pensar demasiado no que estava a acontecer. O importante, sim, era deixar-me levar pelo que estava a sentir e deixar fluir todas as emoções que o texto convocava em mim. A partir do momento que deixei de me preocupar e comecei a estar presente o extraordinário aconteceu. Ri, chorei e brinquei. Aprendi, com a ajuda do encenador, a construir uma linguagem que indicasse o melhor rumo para contar a história que queria contar.

Actor e encenador tornam-se num só (co-autoria), sendo ambos responsáveis pelo trabalho que foi surgindo. Muitas foram as palavras do meu encenador no sentido de me orientar e incentivar nesta minha caminhada. Guardo muitos e bons momentos que irão fazer parte da minha bagagem enquanto actor e homem porque, ao experienciar todos os estímulos propostos ao meu corpo e à minha mente, tornei-me numa pessoa diferente.

Que impacto teve em mim a presença do público nos ensaios assistidos que fiz?

Todo o trabalho que um actor realiza ao longo do período de preparação de uma peça (leituras, conversa, exercícios e ensaios) tem como principal objectivo a apresentação do resultado a um público.

Durante o mês de Maio apresentei quatro vezes o meu exercício de projecto de mestrado e, de apresentação para apresentação, senti diferenças que pensei que

pudessem não ocorrer. Penso que isso se verificou porque, apesar de saber que não estava a ser avaliado, estava a fazer algo que gostava e para o qual me preparei durante tanto tempo. O medo de falhar projectava-se em mim, a vontade para que tudo corresse bem tornara-se desde logo no meu maior inimigo. Segundo Grotowski, «o actor tem de ser capaz de eliminar os elementos perturbadores, de modo a ultrapassar todos os limites» (1975: 32), isto porque ao não ser capaz de me abstrair e pensar que tinha de ser perfeito comecei logo a prejudicar todo o trabalho que realizei. No decorrer da primeira apresentação senti mais isso, porque o meu exercício estava a ser gravado e tinha feito um aquecimento mais à pressa para poder dar alguma atenção ao técnico que estava na sala a montar o equipamento de registo audiovisual. Quando tomei consciência de que estava a prejudicar todo o meu exercício decidi dar-me uma oportunidade a mim próprio e à medida que fui sendo capaz de decifrar todos os problemas que me preocupavam, libertando o meu corpo e a minha mente de todas as resistências, o monólogo foi fluindo, crescendo ao longo da história que fui contando. Grotowski refere também que

se o actor está consciente do seu corpo, não pode penetrar em si próprio, nem revelar-se. O corpo tem de estar liberto de toda a resistência. (1975:35)

Foi isso que me aconteceu ao longo dos diferentes dias e na segunda apresentação já me senti mais seguro e leve, não por pensar que estava a fazer algo de extraordinário, de que o público se orgulhasse muito, mas porque percebera que tinha dado uma oportunidade a mim mesmo. De forma humilde senti-me mais inteiro e todo o meu exercício fluiu de maneira mais natural. Foi tudo muito mais natural e orgânico. Estava inteiro e isso reflectiu-se na história que queria contar.

Ao longo das quatro apresentações do meu exercício não posso falar em regularidades, porque todas as apresentações foram diferentes e irrepetíveis e isso é que torna extraordinária a experiência teatral. Digo isto porque o que correu melhor num dia, no dia seguinte teve outra forma de ser sentida por mim e pelo público, que ao ser diferente faz o espectáculo ser diferente, assim como todo o estado de espírito do actor. Não existem fórmulas: todos os dias somos convocados para dar o que temos de melhor nesse dia, sempre com a ideia de que o melhor que fizemos é o melhor que conseguimos fazer.

As conversas com o meu orientador, antes de cada apresentação, foram muito importantes, pois permitiram-me rectificar algumas falhas que ocorreram anteriormente, nunca numa perspectiva castradora, mas sim de disponibilidade para que pudesse ainda crescer mais no meu trabalho.

Fui percebendo que a presença do público e a continuidade das apresentações são como que aulas que o actor vai administrando no seu corpo e alma, permitindo-lhe crescer no espectáculo e no diálogo actor / público.

Das quatro apresentações que fiz, penso que a segunda terá sido a que me fez sentir mais “útil”, porque procuro, sempre que represento, confrontar o espectador através do que estou a fazer. E isso foi notório, porque senti que na maioria dos elementos do público estava a haver uma linguagem comum (comunhão).

Também consegui perceber, nessas primeiras apresentações, o quanto o aquecimento é fundamental para que possa desfrutar e estar o mais presente possível. Isso foi muito notório na primeira apresentação, uma vez que o aquecimento foi feito mais à pressa e isso reflectiu-se em toda a minha prestação durante o exercício, uma vez que ficaram algumas partes do corpo e da mente por “acordar”, havendo resistências e algumas interferências - o que “sujou” em parte o contar da minha história.

Percebi que a essência do Teatro reside em partir todos os dias da chamada “página em branco”, porque se assim não for ficamos agarrados a estereótipos que ocorreram anteriormente e dificilmente nos conseguimos soltar.

O público, ao diferir de dia para dia, faz o actor perceber que está vivo e desempenha diariamente um papel muito importante enquanto elemento de uma sociedade que se encontra cada vez mais alienada e desajustada. Foi muito gratificante perceber na carne as palavras de Brecht: “Tudo é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem” (2005:75).

Penso que a principal lição que tirei destas minhas quatro apresentações foi que a cumplicidade entre actor e público aumenta com o número de representações e que a mesma também difere de público para público. Também percebi que não basta querer “fazer” Teatro: o actor tem de “mergulhar” a fundo na história que propõe ao seu público. O actor tem de ser humilde ao ponto de perceber que o seu percurso é feito de muitos altos e baixos, numa constante aprendizagem que sai da carne, sabendo porém que nessa sua caminhada poderá nunca chegar ao fim. Tal como refere Grotowski: “representar é uma arte de dedicação absoluta, monástica e total” (1975:10).

CONCLUSÃO

O objectivo deste relatório foi o de reflectir sobre a trajectória do meu trabalho de criação. Ao longo desse processo foram surgindo inquietações que levaram, no decurso deste trabalho, a tentar dar resposta à questão: O que é fazer teatro sozinho? As conclusões apontam para algumas especificidades dessa modalidade do teatro, em que o actor trabalha a partir de si para contar uma história, dando assim testemunho do seu ser individual mas também com o sentido de pertença ao colectivo social em que se integra, numa relação comprometida com a vida. Assim realizado, o teatro de um actor só pode tornar-se um ritual simultaneamente disciplinador e libertador.

Posso agora concluir que esta minha opção (monólogo) teve tanto de difícil como de extraordinário. Exigiu, é verdade, uma sólida disciplina e total disponibilidade. Era eu, o texto e a mente. Só quando este triângulo (eu, o texto e a mente) ficaram em perfeita sintonia foi possível que o acto teatral me saísse inteiramente do corpo e da alma.

Consgo agora, no fim deste percurso, entender melhor a mensagem de Manuela de Freitas quando diz que «O actor é aquele que ocupa o seu tempo a investigar a humanidade» (2006:7) e que «*O personagem é uma forma de revelação, em cada personagem o actor revela uma parte de si.*» (2006:9)

Estou agora em condições de concluir que é condição essencial para um actor predispor-se a um intenso trabalho de introspecção, que aprofunde mais e mais o seu autoconhecimento.

E termino com mais uma frase de Manuela de Freitas: «*Nós somos uns seres extraordinários e temos tudo cá dentro. E quem julga que não tem, está enganado.*» (2006:12)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1963). *O teatro e a sua Estética*. Selecção, tradução, introdução e notas de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia.
- AA.VV. (2007). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugénio Barba*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva.
- Ackerley, C.J.; Gontarski, S.E. (ed.) (2006). *The Faber Companion To Samuel Beckett*. Faber and Faber.
- Adorno, T. W (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70
- Amado, Fernando (1999). «*À Boca de Cena*». Lisboa: & etc.
- Artaud, Antonin (1996). *O Teatro e o Seu Duplo*. Tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.
- Barthes, Roland (1977) *LITERATURA E SIGNIFICADO, Ensaio Crítico*, trad. de Antóni Massano e Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.
- Beckett, Samuel (2006). *O Calmante e Textos para nada I. Novelas e textos para nada*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim. 29-51 e 85-90.
- Beckett, Samuel (1998) *Dias Felizes*, trad. de Jaime Salazar Sampaio, Lisboa, Editorial Estampa Ficções 15.
- Beckett, Samuel () *Teatro de Samuel Beckett*, trad. de A. Nogueira Santos, F. Curado Ribeiro e Rui Guedes da Silva, Lisboa, Editora Arcádia.
- Beckett, Samuel (2003). *Fim de Partida*, trad. De Manuel Seabra, BIBLIOTEX EDITOR, S.L.
- Borges, Gabriela (2009) *A Poética Televisiva de Samuel Beckett*. ANNABLUME Editora.
- Borie, Monique *et al.* (2004). *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Gulbenkian.
- Brecht, Bertolt (2004). BRECHT: ESCRITOS SOBRE O TEATRO (TEXTOS DE 1930 A 1954), *Estética teatral – Textos de Platão a Brecht*, 2ª edição, trad. de Helena Barbas, Lisboa, Gulbenkian.

- Brecht, Bertolt (2005). *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Lisboa, Portugália Editora, 2005.
- Brook, Peter (1993). «*O Diabo é o Aborrecimento: Conversas Sobre Teatro*». Tradução de Carlos Porto. Porto: Asa.
- Brook, Peter (2008). «*O Espaço Vazio*». Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.
- Brook, Peter (1987). «*Más allá del Espacio Vazio – escritos sobre teatro, cine y Ópera*». 1947-1987. Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, Peter (1993b). «*La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el Teatro*». 6.^a ed. Barcelona: Alba Editorial.
- Craig, Edward Gordon (2005). *Da Arte do Teatro*. Escola Superior de Teatro e Cinema. 3.^a Ed. Amadora : Edição de Eugénia Vasques .
- Fadda, Sebastiana e Rui Cintra (2004). *Manuela de Freitas: Uma atriz que é tudo ou nada*. In *Sinais de Cena* n.º. 2. Porto: Campo das Letras.
- Freitas, Manuela (2006). *Manuela de Freitas na Faculdade de Belas Artes*. Transcrição da conferência gentilmente cedida pela autora.
- Grotowski, Jerzy (1975). «*Para um Teatro Pobre*». Tradução de Rosa Macedo e Osório Knowlson, James (ed) (1997). *Damned to Fame the life of Samuel Beckett*. BLOOMSBURY. London.
- Knowlson, James and Elizabeth (ed) (2006). *Beckett Remembering Remembering Beckett*. Great Britan.
- Pilling, John (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Becket. t*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Scarpeta, Guy. (1970) *Brecht e Artaud*, in AA. VV. *Teatro e Vanguarda*, trad. de Luz Cary e Joaquim Ramos, Lisboa, Presença.
- Stanislavski, Constantin (2001). *Manual do ator*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- Stanislavski, Constantin (2002). *A preparação do ator*. 21.^a Ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin (2004). *A construção da personagem*. 12.^a ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin (2006). *A criação dum papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tolle, Eckhart (2005) *O Poder do Agora*. Pergaminho.

O TEXTO

Por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto

(Textos de Samuel Beckett, adaptação de António Branco)

Esta noite é a mim que deve acontecer uma coisa qualquer. É ao meu corpo que deve acontecer alguma coisa, como nos mitos e metamorfoses. A este velho corpo a que nunca nada aconteceu, que nunca encontrou nada, nunca amou nada, nunca quis nada, e nada quis a não ser que os espelhos se desmoronem: os espelhos planos, curvos, de aumentar, de diminuir. E que esse universo desapareça, no tropel das suas imagens.

Esta noite tem de ser tudo como no conto que o meu pai me lia para me acalmar quando eu era pequeno, noite após noite. Noite após noite durante anos como esta noite me parece. Sim: esta noite tem de ser tudo como no conto de que não retive grande coisa, a não ser que falava das aventuras de um tal de Joe Breem (ou Breen), filho de um faroleiro. Um rapagão de quinze anos forte e musculoso que nadou durante milhas, de noite, com uma faca entre os dentes, atrás de um tubarão. Já não sei porquê. Por mero heroísmo. O meu pai bem poderia contar-me simplesmente essa história. Sabia-a de cor – eu também. Mas isso não me acalmaria. Ele tinha de a ler, noite após noite. Ou fingir que a lia, voltando as páginas e explicando-me as imagens que já eram eu. Noite após noite as mesmas imagens, até eu adormecer no seu ombro. Se saltasse uma só palavra do texto, bater-lhe-ia com o meu punho de criança na grande barriga que lhe saía do colete. Agora, era a mim que cabia contar a partida, a luta e talvez o regresso. E cá estou eu encostado à parede dos futuros.

Entrei na cidade pela porta a que chamam dos Pastores sem ver ninguém, a não ser os primeiros morcegos que parecem crucificados voadores. Sem ouvir nada a não ser os meus passos, o coração a bater. E depois, por fim, ao passar debaixo da abóbada, o ulular de um mocho, esse grito ao mesmo tempo terno e feroz e que, de noite, chegava à minha toca como um dobrar de sinos. À medida que ia atravessando a cidade impressionava-me pelo seu aspecto deserto. Estava iluminada como de costume, embora as lojas estivessem fechadas. Os eléctricos circulavam. Os autocarros também, mas poucos, em marcha lenta, vazios, sem ruído e como se andassem debaixo de água. Não vi um único cavalo.

O que poderia acontecer-me nessa cidade vazia? Eu sentia as casas a transbordar de gente emboscada atrás das cortinas.

Atravessei a cidade de uma ponta à outra e cheguei ao mar, depois de seguir o rio até à fonte. Dizia, dizia sem acreditar muito no que dizia:

— Vou voltar para casa.

Os barcos no porto, ancorados, agarrados por cabos ao molhe, não me pareciam menos numerosos do que em circunstâncias normais (como se eu soubesse alguma coisa a respeito de circunstâncias normais). Os cais, porém, estavam desertos. E nada anunciava um movimento próximo de navios: uma partida ou uma chegada. No entanto, tudo podia mudar de um momento para o outro. Transformar-se diante de mim num abrir e fechar de olhos. E haveria a azáfama das gentes e das coisas do mar, o imperceptível balanço dos mastros dos grandes navios e o balanço gingão dos mais pequenos. E ouviria o grito terrível das gaivotas. E talvez também o dos marinheiros. Esse grito sem timbre e que ninguém sabe ao certo se é triste ou alegre e em que há terror e fúria, porque os marinheiros não são apenas mar, também são terra. E talvez pudesse até esgueirar-me para dentro de um cargueiro prestes a partir, sem ninguém me ver, e ir para longe, e passar lá longe uns bons meses, talvez mesmo um ano ou dois, ao sol, em paz, antes de morrer. Portanto estava à espera, sentado numa espécie de cabrestante, pensando para comigo:

— Esta noite até os cabrestantes foram postos fora de serviço.

E examinava o largo, para lá dos molhes, sem ver um barco que fosse. Já estava escuro, ou quase. Via luzes a rasar a água. Também via os belos faróis à entrada do porto. E outros ao longe, piscando nas costas, nas ilhas, nos promontórios. Mas ao ver que não havia sinais de qualquer animação já me preparava para me ir embora, para me afastar tristemente daquele porto morto, porque há cenas que obrigam a estranhas despedidas. E ali, em cima do lajedo, vi o porto ao longe, no perigo daquela vaga negra, e à minha volta a tempestade e a perdição.

— Nunca mais voltarei aqui — disse.

Contudo, depois de me levantar, vi-me diante de um rapaz que levava uma cabra por um corno. Ele não dizia nada, olhando-me aparentemente sem receio nem desprezo. Parecia-me natural que ele não dissesse nada: era a mim, o mais velho, que cabia falar em primeiro lugar. Ele estava descalço e coberto de andrajos. Tinha-se afastado do seu caminho para ver o que era esta massa escura abandonada à beira da água. Foi o que pensei. Sem largar a cabra veio encostar-se a mim. E ofereceu-me um rebuçado num

cartuxo de papel. Há pelo menos oitenta anos que não me ofereciam um rebuçado. Mas peguei nele avidamente e meti-o na boca. Redescobri o gesto antigo, cada vez mais comovido, porque era importante para mim. Os rebuçados estavam colados uns aos outros e as mãos tremiam-me tanto que me custou a separar o primeiro em que agarrei, um verde, mas o rapaz ajudou-me e a sua mão roçou pela minha.

— Obrigado — disse eu.

E como instantes depois ele começou a afastar-se, puxando pela cabra, fiz-lhe sinal para ficar, com um grande movimento de todo o meu corpo, e disse, num murmúrio impetuoso:

— Onde é que tu vais, meu rapaz, com a tua cabra?!

Mal pronunciei esta frase cobri o rosto, envergonhado. «Onde é que tu vais, meu rapaz, com a tua cabra!»: se soubesse corar teria corado, mas o meu sangue já não chegava às extremidades. Se tivesse uma moeda no bolso, ter-lhe-ia dado para me desculpar, mas não tinha uma moeda no bolso, nem nada que se parecesse, nada que pudesse agradar a um miúdo infeliz, à beira da vida. Estava escrito que da sua pequena pessoa só veria os cabelos crespos e pretos e o bonito contorno das longas pernas nuas, sujas e musculosas. E lembrar-me-ia durante muito tempo da mão, fresca e viva. Procurei outra frase para lhe dizer. Descobri-a muito tarde, já ele ia longe. Oh! longe não, mas longe. E também fora da minha vida. Ia-se embora, tranquilamente, e nunca um só dos seus pensamentos seria para mim. Segui com os olhos as patas traseiras da cabra, descarnadas, cambaias, oblíquas, sacudidas por bruscos sacões. Não tardaram a ser apenas uma pequena massa sem pormenores e que se eu estivesse desprevenido poderia ter confundido com um jovem centauro. Ia obrigar a cabra a cagar, apanhar depois um punhado das caganitas que ficam logo frias e duras, cheirá-las e até prová-las.

Fui-me embora, com a intenção de voltar o mais depressa possível para casa. Porque não voltava para casa de mãos a abanar. Doíam-me as pernas. Apetecia-me que cada passo fosse o derradeiro. Apetecia-me tanto que, ao desembocar numa praça em que não tinha reparado à vinda, e ao fundo da qual se erguia uma catedral, decidi entrar, e esconder-me lá durante alguns momentos, como na Idade Média. Digo «catedral», mas não sei se era. Profusamente iluminada, a nave parecia deserta. Percorri-a por várias vezes sem ver viva alma. Talvez estivessem escondidos sob as cadeiras do coro ou em redor das colunas, como os pica-paus. De repente os órgãos começaram a mugir muito perto de mim, sem eu ter ouvido os longos rangidos preliminares. Levantei-me de

chofre do tapete onde me tinha deitado diante do altar e corri para o extremo da nave, como se quisesse sair. Mas não estava na nave: estava na berma e a porta que me engoliu não era a que devia ser.

De novo na rua, procurei o meu caminho, no céu onde tão bem conhecia as Ursas. Se tivesse visto alguém, tê-lo-ia abordado. Ter-lhe-ia dito, levando dois dedos ao chapéu:

— Perdão cavalheiro, perdão cavalheiro, a porta dos Pastores, por piedade.

Não voltava para casa de mãos a abanar: levava a quase certeza de ser ainda deste mundo e também de um outro mundo, em certo sentido. Teria feito melhor se tivesse passado a noite na catedral, no tapete diante do altar. De madrugada pôr-me-ia de novo a caminho, ou encontrar-me- iam estendido, morto de verdadeira morte carnal, sob aqueles olhos azuis, poços de tanta esperança, e os jornais da tarde falaria de mim. Mas não. Ia a descer a toda a pressa uma rua larga e vagamente familiar, cada vez mais impressionado com o contraste entre a iluminação das ruas e o seu aspecto desértico. Dizer que fiquei angustiado, não. Mas digo-o na mesma. E dizer que não havia ninguém nas ruas, não. Não chegarei a esse ponto. Porque vi várias silhuetas estranhas, mas não mais estranhas do que de costume. O único par era formado por dois homens que lutavam corpo a corpo, de pernas enleadas. Só vi um ciclista! Ia no mesmo sentido que eu. Acabo agora mesmo de reparar que iam todos no mesmo sentido que eu, incluindo os veículos. O ciclista seguia devagar pelo meio da calçada. Ia a ler um jornal que as mãos mantinham aberto à sua frente. De tempos a tempos tocava a campainha sem interromper a leitura. Segui-o com os olhos até ele ser apenas um ponto no horizonte. A dada altura, uma mulher jovem, talvez de má vida, desgrenhada e com roupa em desalinho, desalvorou pela calçada fora. Parecia um coelho. A minha sombra, uma das minhas sombras, corria à minha frente, diminuía, deslizava sob os meus pés, seguia-me como fazem todas as sombras. Ao ver um banco à beira do passeio sentei-me e cruzei as pernas, como Walther.

Devo ter passado pelo sono, porque de repente vi um homem sentado ao meu lado. Enquanto o observava pormenorizadamente, ele abriu os olhos e passou-os em mim. Devia ser a primeira vez, porque os desviou com toda a naturalidade.

— De onde é que você saiu? — disse ele.

Ouvir alguém a dirigir-me de novo a palavra num espaço de tempo tão curto impressionou-me muito.

— O que é que tem? — disse ele.

Tentei assumir o ar de quem só tem o que por natureza tem.

— Desculpe cavalheiro, — disse eu erguendo levemente o chapéu e levantando-me num gesto logo suspenso — diga-me as horas, por favor!

Disse-me as horas. Já não sei quais. Umhas horas que nada explicavam e que não me sossegavam. É tudo o que sei.

— O que é que você está a dizer? — disse ele.

Infelizmente eu não tinha dito nada. Mas desforrei-me, perguntando-lhe se ele podia ajudar-me a encontrar de novo o caminho, que tinha perdido.

— Não — disse ele — porque não sou de cá. E se estou sentado nesta pedra é porque os hotéis estão cheios ou não quiseram receber-me, não sei ao certo! Mas conte-me a sua vida, depois pensaremos nisso.

— A minha vida! — exclamei.

— Sim, sim — disse ele. — Você sabe, essa espécie de... como hei-de dizer?

Reflectiu demoradamente. Por fim continuou em tom de irritação:

— Vá lá, toda a gente sabe o que é a vida.

Deu-me uma cotovelada.

— Nada de pormenores — disse ele. — Só as grandes linhas, só as grandes linhas.

Mas como eu continuava calado ele disse:

— Quer que lhe conte a minha, para você perceber?

O relato foi breve e prolixo. Apenas factos, sem explicação.

— Ora aí tem aquilo a que chamo uma vida — disse ele. — Já percebeu?

A história não era nada má: era até feérica em certas alturas.

— Agora é a sua vez — disse ele.

— Mas essa tal Pauline — disse eu — ainda vive com ela?

— Vivo — disse ele — mas vou deixá-la e vou viver com outra, mais nova e mais gorda.

— Viaja muito — disse eu.

— Oh, muito, muito — disse ele.

— Pensa ficar muito tempo entre nós? — disse eu.

Esta pergunta pareceu-me especialmente bem concebida.

— Sem querer ser indiscreto — disse ele — que idade é que você tem?

— Não sei — disse eu.

— Não sabe! — exclamou ele.

— Não sei ao certo — disse eu.

— Costuma pensar em coxas, cus, conas e arredores? — perguntou ele.

Eu não percebia.

— Já não costuma ficar com tesão, naturalmente — disse ele.

— Tesão? — disse eu.

— O pincel — disse ele. — Sabe o que é o pincel?

Eu não sabia.

— Aqui — disse ele — entre as pernas.

— Ah, isso... — disse eu.

— Engrossa, aumenta, fica duro e ergue-se — disse ele. — Não é?

Não seriam esses os termos que eu empregaria. Fosse como fosse, concordei.

— É a isso que se chama ficar com tesão — disse ele.

Ficou pensativo, depois exclamou:

— Fenomenal! Não acha?

— Realmente, é estranho — disse eu.

— Vai envelhecer — disse ele, com uma certeza tranquila. — Primeiro lentamente, depois cada vez mais depressa, no meio de dores e rancores, comendo o pão que o Diabo amassou... Porque está a fazer caretas?

Tinha no colo um saco grande e preto. Abriu-o e disse-me para ver o que havia lá dentro. Estava cheio de frascos. Os frascos reluziam. Perguntei-lhe se eram todos iguais.

— Oh não — disse ele. — É conforme.

Pegou num e deu-mo.

— Seis moedas — disse ele.

Que queria ele de mim? Que eu lho comprasse? Disse-lhe que não tinha dinheiro.

— Não quero dinheiro! — exclamou ele.

Bruscamente, a sua mão caiu-me sobre a nuca: os dedos vigorosos fecharam-se e com um safanão atraiu-me a si. No entanto, em vez de me matar pôs-se a murmurar coisas tão ternas que eu não resisti e a minha cabeça rolou-lhe para o colo. Era impressionante o contraste entre aquela voz acariciadora e os dedos que me massacravam o pescoço. Mas a pouco e pouco a voz e os dedos foram-se fundindo numa esperança opressiva. Ele afastou-me bruscamente e mostrou-me de novo o frasco.

— Está tudo aqui — disse ele. — Quer?

Não queria, mas disse que sim, para não o irritar. Propôs-me uma troca:

— Dê-me o seu chapéu — disse ele.

Recusei.

— Mas que veemência! — disse ele.

— Não tenho nada — disse eu.

— Procure bem nos bolsos — disse ele.

— Não tenho nada — disse eu. — Saí sem nada.

— Dê-me um atacador — disse ele.

Recusei. Longo silêncio.

— E se me desse um beijo? — disse ele, por fim.

Eu sabia que havia beijos no ar.

— Pode tirar o chapéu? — disse ele.

Tirei-o.

— Volte a pô-lo — disse ele. — Fica melhor com ele.

Reflectiu sobre a minha situação: era uma pessoa ponderada.

— Vá lá — disse ele. — Dê-me um beijo e não se fala mais nisso.

Não receava que eu o mandasse dar uma volta? Não, um beijo não é um atacador e ele devia ter lido no meu rosto que ainda havia em mim um resto de temperamento.

— Vá — disse ele.

Limpei a boca, escondida pela barba, e aproximei-me da sua.

— Espere — disse ele.

Suspendi o meu vôo.

— Você sabe o que é um beijo? — disse ele.

— Sim, sim — disse eu.

— Sem querer ser indiscreto — disse ele — quando é que deu o seu último beijo?

— Há já algum tempo — disse eu. — Mas ainda sei dar.

Ele tirou o chapéu, um chapéu de coco, e bateu com os dedos na testa.

— Aqui — disse ele. — Noutra sítio não.

Tinha uma testa bonita, alta e branca. Inclinou-se, cerrando as pálpebras.

— Vá — disse ele.

Fiz beicinho, como a minha mãe me tinha ensinado, e pousei a boca no local indicado.

— Já chega — disse ele.

Levou a mão à testa, mas não concluiu o gesto. Voltou a pôr o chapéu. Afastei-me dele e olhei para o outro passeio. Foi então que reparei que estávamos sentados diante de um talho que vendia carne de cavalo.

— Olhe — disse ele. — Pegue lá.

Levantou-se. De pé, era muito baixo.

— Troca por troca — disse ele, com um sorriso radioso.

Os dentes brilhavam-lhe. Ouvi-o afastar-se. Quando voltei a erguer a cabeça já não havia ninguém.

Como poderei eu narrar o que se seguiu? Isto é o fim. Ou terei eu sonhado? Estarei eu a sonhar? Não, não, sonho não. Aí têm a minha resposta, porque o sonho não é nada, é uma brincadeira. Digo a mim próprio:

— Fica aqui até o dia nascer. Dorme e espera que os candeeiros se apaguem.

A pouco e pouco a noite caiu sobre mim, com uma queda ao mesmo tempo brusca e suave. Vi apagar-se uma enorme quantidade de flores deslumbrantes, numa deslumbrante cascata de tons lavados. Digo:

— O mar fica a leste, tenho de ir para oeste, à esquerda do norte.

Mas foi em vão que ergui sem esperança os olhos para o céu, à procura das Ursas.

Bruscamente não pude mais, não pude continuar.

Não é apenas cansaço, não estou apenas cansado, apesar da subida. Também não é que queira ficar aqui. Há quanto tempo estarei aqui?

Ouçõ os maçaricos-reais, o que significa que o dia está no fim, que a noite vai cair, porque os maçaricos-reais são assim: gritam mal a noite se aproxima, depois de terem estado calados durante a tarde toda. É assim, é assim que fazem essas criaturas selvagens e com uma vida breve, comparada com a minha.

— Não posso ficar. Não posso ir-me embora.

Sim: esta noite tem de ser tudo como no conto que o meu pai me lia, noite após noite, quando eu era pequeno, para me acalmar. Noite após noite durante anos como esta noite me parece. A história do Joe Breem (ou Breen), filho de um faroleiro, noite após noite, ao longo do Inverno. Era uma história. Uma história para crianças. Passava-se num rochedo, no meio do temporal. A mãe tinha morrido e as gaivotas vinham esmagar-se contra o farol. O Joe atirou-se à água (só me lembro disso) com uma faca nos dentes, atrás de um tubarão. Fez o que tinha a fazer e regressou. Esta noite só me lembro disso: acabava bem; começava mal e acabava bem, todas as noites. Uma comédia para crianças.

E agora durmamos enleados: por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto.